

Olhar fotográfico e subjetividade: a injunção dos códigos na produção de significados

Ondina Pena Pereira*

Data de submissão: 9 out. 2009

Data de aprovação: 22 abr. 2010

Resumo

A vida contemporânea, no mundo ocidental, em quase todas as suas esferas, foi invadida por uma profusão de imagens visuais, as quais apreendemos – por força da naturalização, em nossa cultura, do código fotográfico – como se fossem reproduções fiéis da realidade, prescindindo de interpretação. Isso significa que, na cultura ocidental moderna, certas significações, certos códigos, são naturalizados a ponto de se tornarem reais. Investiga-se no presente ensaio algumas conexões entre a naturalização do código fotográfico e a constituição da subjetividade. Para tanto, realiza-se uma genealogia das imagens técnicas, isto é, busca-se estabelecer a rede conceitual e as relações de força (Foucault) que tornam possível a identificação da *perspectiva albertiniana* com o olhar natural.

Palavras-chave: Olhar fotográfico; subjetividade moderna; códigos.

Abstract

Contemporary life in the Western world, in almost all spheres, was invaded by a profusion of visual images, which grasp – by virtue of naturalization, in our culture, photographic code – as if they were faithful reproductions of reality, regardless interpretation. This means that in modern Western culture, certain meanings, certain codes are naturalized about to become real. It is investigated in this essay some connections between the naturalization of the photographic code and the constitution of subjectivity. For both, there will be a genealogy of imaging techniques, ie, we seek to establish the conceptual network and power relations (Foucault) that make it possible to identify the Alberti's perspective with the natural look.

Keywords: Photographic gaze; modern subjectivity; codes.

* Doutora em Antropologia pela Universidade de Brasília (UnB) e professora do Mestrado em Psicologia da Universidade Católica de Brasília.

Na cultura ocidental moderna, é possível perceber, em vários momentos históricos, a existência de certas significações e de certos códigos que sofrem um processo de naturalização, até o ponto de se confundirem e até mesmo se tornarem mais importantes do que a própria realidade. Tal é, por exemplo, o caso das imagens técnicas. A vida contemporânea, em quase todas as suas esferas, foi invadida por uma profusão dessas imagens. No entanto, há um profundo desconhecimento em relação às possibilidades de interpretação e de sentidos a que essas imagens dão acesso. Tal desconhecimento tem conseqüências e uma delas é que, ao serem recebidas como “cópias fiéis da realidade”, instauram uma “verdade” que prescinde de questionamento, tornando-se irrefutável (Machado, 1984; 1993).

Nesse processo de conversão de um aspecto do simbólico em realidade inquestionável, alguma coisa da capacidade crítica e inventiva das pessoas que aí vivem e da sociedade em geral é sufocada, tornando fora de seu alcance certa dimensão da produção de significados.

O que se pretende discutir aqui são os efeitos da universalização forçada de um código – o código fotográfico – sobre os processos de subjetivação. As tentativas de lançar alguma luz sobre essa questão conduzem às origens da invenção das imagens técnicas.

Tal invenção só se tornou possível a partir da criação, no Renascimento, da *perspectiva artificialis*, uma forma de olhar que se caracteriza pela pretensão de capturar a realidade na sua objetividade mesma, como se fosse uma representação capaz de se constituir como uma impressão digital da realidade (Alberti, 1992).

A força da *perspectiva artificialis* parece ser a base do mito da objetividade das imagens técnicas, fazendo com que estas sejam confundidas com a própria realidade, o que lhes dá uma credibilidade desproporcional ao poder de convencimento de qualquer outro código.

Por causa dessa credibilidade, o fenômeno da propagação de aceitação dessas imagens não se explica como uma mera evolução no domínio da representação. Contentando-nos com tal explicação, estaríamos implicitamente aceitando a afirmação segundo a qual a *perspectiva artificialis* seria a representação perfeita e, enquanto tal, teria alcançado definitivamente o grau máximo de aproximação entre sujeitos e realidade.

Ao mesmo tempo, essa afirmação nos revela a força da constituição de uma representação social. Tomando os termos de Moscovici (1963, p.

251), para quem a “representação social é [...] a elaboração de um objeto social pela comunidade”, dizemos que, no caso das imagens técnicas, trata-se de uma verdadeira elaboração de objeto, só que, nesse caso, de um objeto cultural e, enquanto tal, constituído ao longo da história por toda uma cultura, tornando-se tão profundamente enraizado no seu pensamento e no seu comportamento que passa a ser tratado como natural. Mais que uma representação social, torna-se, assim, uma verdadeira *épistémé* no sentido que lhe confere Foucault (1966).

Assim, a teoria das representações sociais, aliada aos estudos da antropologia e da filosofia, torna possível o questionamento dessa pretensão à objetividade. Para tanto, é necessário que se estabeleçam seus limites, descobrindo a forma como a cultura e seus sujeitos atuaram no estabelecimento desse mito, cuja força é capaz de produzir uma forma de subjetivação que se confunde com uma forma de olhar.

Pode-se, pois, perguntar: como as investigações das ciências humanas contribuem para a compreensão das relações entre as formas de representação do mundo e a subjetividade que, apesar de ser a criadora dessas formas, acaba aderindo a elas de forma a deixar desaparecer as marcas de sua produção? O que se pretende aqui é realizar um exercício de desconstrução do mito da objetividade das imagens técnicas, resgatando a idéia de subjetividade crítica, capaz de detectar os fenômenos de falsificação e de violência simbólica que nos levam a esquecer a dimensão intersubjetiva do mundo.

Trata-se, então, da reflexão sobre um objeto – a imagem técnica – que corresponde a um modo de olhar. Esse modo de olhar é o olhar fotográfico. O olhar fotográfico é a condição das imagens técnicas, na medida em que propicia o aparecimento dos aparelhos que as produzem, mas as imagens técnicas transformam-se por sua vez em um modelo, já que formatam, domesticam nosso olhar sobre o mundo. A partir de então, as imagens técnicas transformam-se em um poderoso instrumento de produção de significados, de valores.

Torna-se aqui necessário definir o que se compreende por “imagem técnica” primeiramente recorrendo a uma definição mais ampla do que sejam as imagens em geral. Na perspectiva de Vilém Flusser (1985) em sua *Filosofia da caixa preta*, as imagens seriam superfícies que pretendem representar algo que se encontra lá fora, no espaço e no tempo. A criação de uma imagem seria, então, o resultado do esforço de abstração dessa dimensão espaço-temporal, para que se conservem apenas as dimensões do plano. O processo de criação, entretanto, prevê também o momento de sua decifração. Assim, a imagem resulta da atividade de imaginação que permite

a abstração da dimensão espaço-temporal dos fenômenos e a sua reconstituição no momento da leitura.

Dessa forma, a imaginação não é a capacidade de produzir significados inteiramente apartados da realidade como se costuma pensar habitualmente e como se costuma fazer uso dessa faculdade. Ao contrário, é um elo que nos aproxima mais intimamente do mundo, desse mundo que compartilhamos. Em linguagem kantiana (Nunes, 1991, p. 46-53), a imaginação é responsável pela ligação entre as nossas intuições sensíveis e os conceitos do nosso entendimento. No entanto, quando se trata de uma operação racional, da busca de um conhecimento objetivo, a intuição sensível simplesmente se subordina ao conceito, enquanto que, no caso da arte ou do prazer estético, não há subordinação de um ao outro, mas uma espécie de acordo entre a sensibilidade e o entendimento. Acordo que é evidentemente proporcionado pela imaginação, que faz um uso livre dos arranjos possíveis entre os elementos. Nesse jogo, não há nem desrespeito às leis do entendimento nem subordinação a um dos seus conceitos, tudo se passando como se o objeto estético estivesse sempre na mira de um possível conceito, sem ser jamais alcançado. Fica, pois, garantida a universalidade do prazer estético, a possibilidade de seu compartilhamento, assim como a liberdade da imaginação que permanece fiel ao princípio insondável das coisas, podendo produzir representações irredutíveis a conceitos, e sugerir verdades inacessíveis ao conhecimento objetivo.

Se há imaginação no processo de criação, isso significa que as imagens não respondem por significados explícitos, exatos, pois não são cifras. Um leitor de imagens dispõe sempre de um espaço ativo, onde pode recriar aquelas dimensões que foram economizadas no processo de criação. Trata-se, pois, de uma forma de representação que, em linguagem baudrillardiana (Baudrillard, 1979), estaria ainda dentro dos limites da forma tradicional de representação do mundo, na qual o real tem ainda uma precedência com relação aos modelos. Estes seriam uma análise, uma interpretação do real, que permaneceria infinitamente interpretável, guardando seu segredo, aquilo que nos seduz e nos leva a produzir sempre novos sentidos.

No entanto, segundo Baudrillard (1976), o pensamento ocidental, a partir do Renascimento, começa a inverter essa relação, lançando as bases de um tipo de pensamento que se constituirá mais tarde como simulação do real ou simulação do sentido. Nesse momento, não há mais distância crítica entre o real e os seus modelos. As duas esferas começam a se confundir, chegando a ponto de instituir a anterioridade dos modelos.

Não se tem aqui a pretensão de afirmar que a imagem técnica seja, pelo menos nos seus primórdios, um simulacro. Mas também não poderia

ser considerada como um tipo de representação tradicional. Trata-se de uma imagem produzida por um aparelho em cuja constituição está embutido um texto científico, a *perspectiva artificialis*. Construída com base nas leis “objetivas” do espaço formuladas pela geometria euclidiana, essa perspectiva busca obter uma ilusão de profundidade e, com isso, fornecer a imagem mais fiel da realidade visível. O aspecto mais importante a se destacar aqui é o de que a intencionalidade dessa perspectiva não se expõe ao nosso olhar nos objetos que produz, mas permanece oculta pela máscara de neutralidade, segundo a qual a perspectiva *artificialis* é um sistema de representação objetivo, científico e, portanto, absolutamente fiel ao espaço visto pelo ser humano. Com a máscara, ela se nega a ser um modo convencional de expressão, como tantos outros criados em outros momentos da história. No entanto, nas palavras de Merleau-Ponty (1980a, p. 148),

não há dúvida de que esta perspectiva é uma das maneiras de projetar o mundo percebido inventadas pelo homem, não seu decalque. É uma interpretação facultativa da visão espontânea, não que o mundo percebido desminta suas leis e imponha outras mas antes porque não exige lei alguma e não existe ao modo das leis.

Segundo essa perspectiva, as imagens técnicas são um modo de expressão, um modo de produção de significados tão convencional como os outros. Mas a sua pretensão à objetividade, que encontra respaldo no olhar impregnado de conceitos fotográficos, torna-as realmente objetivas, a ponto de serem consumidas sem decifração, como se fossem uma impressão natural do mundo. Ou seja, a mesma cultura que cria a noção de representação fiel, objetiva e científica do real, origina uma subjetividade que desenvolve o olhar correlato, aquele que crê que ver uma imagem técnica é o mesmo que capturar seu significado, sem nenhum esforço de interpretação.

A questão da crença na verdade foi posta de maneira cabal por Nietzsche (1983) não em relação às imagens, mas em relação à linguagem conceitual. Os seres inteligentes – os humanos – criaram a idéia de verdade por uma conveniência, por uma necessidade de segurança. No entanto, esse momento de criação foi esquecido, e a idéia criada adquiriu um estatuto especial, um valor superior. Nietzsche descobre, ao realizar a sua genealogia da moral, o fundamento prático da verdade, o seu sentido moral.

A exemplo da genealogia da moral, uma genealogia das imagens nos leva ao Renascimento, que é o momento de constituição da perspectiva *artificialis*. Esse período ficou conhecido na historiografia moderna como

aquele que passou por grandes transformações nas estruturas materiais e simbólicas do mundo europeu ocidental, dando origem à idade do *humanismo*, em que se inaugura uma nova sensibilidade em relação aos humanos: é criada a idéia do indivíduo frente à infinitude do universo, ao contrário do cosmos finito e bem ordenado de Aristóteles. A humanidade agora não atesta mais sua grandeza com a simples teoria ou contemplação. A sua grandeza está na sua ação, na sua capacidade de transformação do mundo. São os primeiros indícios de um ser humano racionalista, criador do sujeito unificado, do *cogito*, para o qual o mundo é uma grande máquina capaz de ser analisada pela razão e por ela reproduzido na forma de um modelo matemático.

Nesse contexto, a perspectiva *artificialis* aparece como um recurso muito mais pretensioso que um simples “segredo técnico para imitar uma realidade que se apresentaria tal qual a todos os homens”. Na verdade, ela “é a invenção de um mundo dominado, possuído de parte a parte numa síntese instantânea de que o olhar espontâneo nos proporciona no máximo o esboço” (Merleau-Ponty, 1980a, p. 150).

A possibilidade de representação do mundo a partir do olhar fotográfico concebido como a reprodução artificial do olhar humano está na esteira dessa nova razão. Muitos anos ainda serão necessários para o pleno desenvolvimento da câmara fotográfica, mas a sua concepção teórica está lançada aí: a crença de que é possível, através do conhecimento sistemático das leis objetivas da natureza, reproduzi-la enquanto tal. Reencontra-se aqui a noção de representação cultural da objetividade, da cientificidade, que, uma vez estabelecida, faz com que tudo seja lido com e a partir dela, tal como a força de um mito.

Ainda que haja produtores de significados, artistas, cujo trabalho é justamente o da demolição da objetividade e da explicitação dos códigos, pode-se ver essa idéia se disseminar na nossa cultura. No livro de Roland Barthes (1980), *A câmara clara*, a fotografia toma corpo como testemunho de uma realidade que aconteceu. Seu noema, sua essência, é: “isso foi”. É a prova de um acontecimento, o qual ganha caráter irrevogável: não há como duvidar dele. No conto de Ítalo Calvino, *Aventura de um fotógrafo*, tem-se a tentativa inútil de um filósofo em compreender a paixão dos amigos por essa prática de “viver o presente como lembrança futura”, de salvar e de justapor em um álbum fotográfico momentos perfeitos e fugazes, cada um deles “aspirando a um absoluto próprio incomparável”. O que intriga o filósofo de Ítalo Calvino é que esses “disparadores de instantâneos”, que vivem a correr atrás da vida que foge, nem se dão conta de que “o passo entre a realidade que é fotografada na medida em que parece bonita e a

realidade que parece bonita na medida em que é fotografada é curtíssimo”. Tornando-se fotógrafo, o filósofo quer se contrapor a essa quase fusão entre as esferas. Ele quer construir “um retrato todo em superfície, patente, unívoco, que não se furte à aparência convencional, estereotipada, à máscara. A máscara, sendo antes de mais nada um produto social, histórico, contém mais verdade do que qualquer imagem que se pretenda verdadeira”. (Calvino, 1994, p. 54)

Por extensão, pode-se dizer o mesmo de outras imagens técnicas. A televisão, o cinema, o vídeo, parecem também se encontrar nos limites dessa inversão. Assim, é possível detectar como efeito mais importante da propagação dessas imagens o ocultamento da diferença entre o código e a realidade, entre o olhar e a coisa vista, sem que esse efeito seja percebido pelos sujeitos.

A fotografia ganha tal estatuto malgrado todas as análises contrárias realizadas por estudiosos da imagem. Rodin, retomado por Merleau-Ponty em *O olho e o espírito*, ao se perguntar sobre o movimento no cinema, discorda da noção comum de que este se dá porque o cinema “copia mais de perto a mudança de lugar”. Na perspectiva de Rodin, essa noção perde o sentido na medida em que, ao observarmos um movimento em câmara lenta, temos a ilusão “de um corpo que flutua entre os objetos como uma alga, e que não se move”, porque o que dá o movimento, na verdade, é uma imagem que

figura o corpo numa atitude que ele não teve em nenhum momento, e impõe entre suas partes ligações fictícias, como se esse enfrentamento de impossíveis pudesse, e só ele, fazer surgir no bronze e na tela a transição e a duração. Os únicos instantâneos bem sucedidos de um movimento são os que se aproximam desse arranjo paradoxal, quando, por exemplo, o homem que anda foi apanhado no momento em que seus dois pés tocavam o solo: porque então quase se tem a ubiquidade temporal do corpo, que faz que o homem monte o espaço. (Merleau-Ponty, 1980b, p. 107)

É isso que faz dos cavalos pintados por Géricault uma imagem que “corre na tela”, embora uma postura como aquela jamais tenha sido assumida por nenhum cavalo a galope, o que torna o movimento aí mais real do que a fotografia de um cavalo em plena corrida, tomada no instante “em que não toca o solo, em pleno movimento portanto, com as pernas quase dobradas por baixo dele”. O cavalo fotografado na corrida fornece a impressão de estar saltando no lugar. A fotografia mente, portanto, porque destrói a metamorfose do tempo, a passagem contínua de um instante a outro. Ao contrário, os cavalos da pintura, “porque têm um pé em cada

instante”, revelam a metamorfose do tempo. Assim, é a pintura que não mente, já que “não busca o exterior do movimento, mas suas cifras secretas”. (Merleau-Ponty, 1980b, p. 107)

A visão distante e exteriorizada dos objetos nos leva ao olhar fotográfico, que se naturalizou e responde pela verdade em nossa cultura. No entanto, é sempre possível resgatar outras formas de olhar, tentar estabelecer paralelos com outras culturas, cujo conhecimento da fotografia e similares não tenha se incorporado às suas redes simbólicas.

A leitura de *Through Navajo eyes*, de Sol Worth e John Adair (1972), sugere elementos importantes para essa comparação. Tendo ensinado o uso da câmara cinematográfica aos Navajos, os autores estudaram depois os produtos dessa pedagogia da imagem e descobriram que o cinema não exerceu um fascínio especial sobre eles, sobre sua cultura nem mesmo incorporou esse tipo de representação em seu cotidiano. Terminada a experiência, eles não se interessaram em continuar utilizando esse tipo de imagem. Tinham, provavelmente, seus métodos próprios de produção de significados compatíveis e articulados com a singularidade da sua cultura e suas próprias formas de subjetivação.

Algumas características das seqüências construídas pelos Navajos apresentam certos conteúdos que transgridem os códigos hegemônicos ocidentais de fazer cinema. Um exemplo disso são as longas e inúmeras seqüências de caminhadas. Segundo os autores, elas se devem a que o conceito de caminhar está incrustado na forma Navajo de ver o mundo. Não a caminhada como nós a conhecemos, como um meio de chegar a algum lugar, mas a caminhada como um importante evento em si mesmo: a história termina quando o ir e vir termina.

Dessa forma, a recorrência das caminhadas como uma forma de mostrar um movimento que escapa ao nosso olhar consciente, cotidiano, também expressa uma atitude de questionamento dos códigos que estão sendo operados. De acordo com as pesquisas de Rodin acima expostas, o movimento no cinema é artificial, isto é, ele é produzido a partir de uma seqüência de imagens estáticas. Ora, parece claro aos Navajos que, quando é o próprio movimento que deve ser exibido, é pouco mostrar imagens em movimento. É preciso que a coisa filmada seja o próprio movimento, representado no ato de caminhar, por exemplo. Foi preciso, pois, que os Navajos transgredissem várias regras hollywoodianas, colocando em jogo os próprios códigos do cinema, “desnaturalizando-os”, para que eles pudessem fazer valer a sua forma específica, o seu próprio olhar cinematográfico.

Com grande habilidade para o movimento, os Navajos apresentam na película alguns que são raros no cinema ocidental. E não se trata de estilo. É

que o movimento faz parte da sua linguagem. Por isso rapidamente compreenderam e dominaram a relação complexa que há no ato de mover a câmara para a tomada de um objeto em movimento: experimentaram, jogaram com a relação entre a velocidade do objeto e a velocidade da câmara, realizando seqüências impensáveis para os realizadores hollywoodianos.

Além disso, as regras de composição das seqüências também revelaram a diferença entre as formas como os Navajos e os americanos compreendem o cinema.

Dessa forma, enquanto nos filmes dos Navajos a montagem utiliza cortes abruptos, as regras americanas prescrevem que os cortes devem ser camuflados, dando a impressão de continuidade. O que houve aqui não foi simplesmente quebra de regras, como muitas vezes o fazem deliberadamente os realizadores de cinema de vanguarda, mas uma recusa da concepção segundo a qual um corte abrupto é estranho ou não-natural. E, segundo os autores, esse fato demonstra que aos Navajos parece muito mais razoável do que aos americanos a não-correspondência entre um evento simbólico e um evento real.

E aqui volta-se à questão com as imagens técnicas e a subjetividade. Quando os Navajos as utilizam, eles operam com elas como operam com outras formas de representação, sem compromisso com a ilusão de fidelidade ao real, sem querer erigi-la em uma descoberta inteiramente positiva, definitiva, para além de todo ponto de vista. Não há motivo, da parte deles, portanto, para camuflar os cortes, como o faz a cultura cinematográfica hegemônica, já que esse procedimento está, entre uma série de outros, marcado por uma crença estranha aos Navajos: a de ter esse tipo de imagens alcançado um grau de semelhança definitiva, absoluta, com o real.

Os resultados da investigação entre os Navajos suscitam problemas que ultrapassam as perguntas dos autores e nos reconduz à história das representações desde a aurora da modernidade ocidental. O primeiro passo significativo nessa história foi a idealização do mundo como uma rede de relações entre os objetos vista de um ponto exterior, privilegiado, sobrevoante. Tal ousadia enriqueceu o mundo da pintura, trouxe-lhe novas experiências de profundidade. No entanto, o entusiasmo com essas experiências levou os teóricos do Renascimento a fundar aí uma técnica exata e infalível, pretendendo ter alcançado a solução definitiva dos problemas da representação. Sabe-se que as pesquisas com a profundidade prosseguiram, que muitos pintores fizeram da investigação desse enigma a razão do seu trabalho. Mas foi a força do mito que se impôs, indo da

pintura à fotografia, da fotografia ao cinema. As imagens técnicas se enlaçaram ao imaginário moderno formando aí um solo propício para a constituição de uma subjetividade que acomoda o olhar à inversão da relação entre a imagem e o real, tornando a imagem mais real que o real, hiper-real.

É verdade que, ainda assim, descobriu-se a diferença entre a perspectiva vivida, a perspectiva de nossa percepção, e a perspectiva geométrica ou fotográfica. Cézanne, com suas pesquisas, deu ao enigma outros termos ao mostrar que “na percepção, os objetos próximos parecem menores, os distantes maiores, o que não sucede numa fotografia, como se vê no cinema quando um trem se aproxima e cresce muito mais depressa que um trem real nas mesmas condições” (Merleau-Ponty, 1980c, p. 117).

Retomando os termos da questão aqui proposta, de onde viria a crença ocidental moderna na fidelidade das imagens técnicas? Viria de uma verdadeira semelhança entre a imagem e a realidade, ou são as próprias imagens que se assemelham entre si, criando essa ilusão?

Para os Navajos, as imagens assemelham-se claramente a elas mesmas: seus filmes não tentam ser uma interpretação de eventos, mas são “escrituras de um processo de aprendizagem desses eventos”. O processo de filmar faz parte do filme tanto quanto o evento filmado. Essa consciência imediata de se estar lidando com uma linguagem, que aparece freqüentemente nos seus filmes, acontece raramente no cinema ocidental.

Poder-se-ia assim chegar a uma conclusão, ainda que provisória: as imagens técnicas capturam a subjetividade moderna ocidental por encenarem uma fidedignidade ao mundo do qual se dizem a “figuração” mais “realista”. E isso se aplica à imensa maioria das imagens que nos rodeia, as quais são ingenuamente recebidas como prova, como evidência de presença, como um produto que parece vir preenchido de toda a riqueza de significados possíveis, entre os quais o único importante permanece no esquecimento: o fato de que a fotografia encena, com as suas lentes, chamadas significativamente de “objetivas”, a completa e trágica ausência de objetividade do mundo.

A genealogia do olhar fotográfico exige, então, a constituição de um outro olhar. Um olhar capaz de ver o olhar fotográfico. E o que esse outro olhar revela não é nem o sujeito que supostamente olha, nem o objeto que é supostamente visto, mas as lentes criadas na intersubjetividade de um dado contexto e o posterior esquecimento dessa ação de enquadrar o mundo sob um determinado código.

Referências

- ALBERTI, L. B. *Da pintura*. Campinas: UNICAMP, 1992.
- BARTHES, R. *La chambre claire*. Paris: Gallimard; Seuil, 1980.
- BAUDRILLARD, J. *L'échange symbolique et la mort*. Paris: Gallimard, 1976.
- BAUDRILLARD, J. *De la séduction: l'horizon sacré des apparences*. Paris: Galilée, 1979.
- BAUDRILLARD, J. *Les stratégies fatales*. Paris: Grasset, 1983.
- BAUDRILLARD, J. *L'autre par lui-même*. Paris: Galilée, 1987.
- CALVINO, I. *Os amores difíceis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FOUCAULT, M. *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard, 1966.
- FLUSSER, V. *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Hucitec, 1985.
- MACHADO, A. *A ilusão especular*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- MACHADO, A. *Máquina e imaginário*. São Paulo: USP, 1993.
- MERLEAU-PONTY, M. *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*. São Paulo: Abril Cultural, 1980a. (Coleção Os Pensadores).
- MERLEAU-PONTY, M. *O olho e o espírito*. São Paulo: Abril Cultural, 1980b. (Coleção Os Pensadores).
- MERLEAU-PONTY, M. *A dívida de Cézanne*. São Paulo: Abril Cultural, 1980c. (Coleção Os Pensadores).
- MOSCOVICI, S. Attitudes and opinions. *Annual Review of Psychology*, n. 14, 1963, p. 231-260.
- NIETZSCHE, F. W. Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral. In: NIETZSCHE, F. W. *Obras incompletas*. São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Coleção Os Pensadores).
- NUNES, B. *Introdução à filosofia da arte*. São Paulo: Ática, 1991.

WORTH, S.; ADAIR, J. *Through Navajo eyes*. Bloomington: Indiana University Press, 1972.